

Ästhetik

Estética

en el paso de las lecciones a la publicación—, tal como muestran las divergencias entre el texto impreso y las fuentes de la lecciones. La transformación de lección en obra clausa, un cambio hoy reconstruible gracias a los documentos de los distintos cursos —en particular la inserción de una ordenación sistemática y la integración de un eufórico entusiasmo artístico con la atribución de erigirse en juez en materia artística—, puede explicarse, o por lo menos clarificarse, a partir del contexto político-cultural. Son particularmente determinantes, por un lado, el interés de los discípulos de Hegel por llevar a la perfección el sistema filosófico de éste, en competencia con Schelling y Solger, y, por el otro, los grandes intereses en juego en materia de historia y política artísticas. Sólo que esos motivos no pueden llevarnos a aceptar tamañas modificaciones en la estética de Hegel. Mientras que el texto conocido de la *Estética* conduce a incalculables problemas y divergencias de interpretación, la reconstrucción de sus reflexiones originales sobre arte en las lecciones de Berlín sobre estética o filosofía del arte facilita un nuevo planteamiento del debate y, en esa misma medida, proporciona nuevos estímulos para la historia del arte y la estética filosófica.

KARSTEN BERR Y ANNEMARIE GETHMANN-SIEFERT

Hagen, septiembre de 2003

camino hacia la nueva belleza —que es lo que hacen sus discípulos sin excepción—, sino como algo propio de un fenómeno más amplio y altamente relevante por lo que hace al sentido histórico del arte: sobre todo los dramas de Schiller traducen en una forma adecuada a la época el «*pathos* ético» de la tragedia antigua, que era para los griegos un modo central de transmisión prerreflexiva de la eticidad. Es más, Hegel alude también —según se ha indicado anteriormente— como forma lograda de traducción de un modo pasado, y por ende ajeno, de la comprensión que el hombre tiene de lo humano, a una obra poco apreciada en general por sus contemporáneos: el *Diván oriental-occidental* de Goethe, una obra que en las lecciones, a diferencia de la *Estética*, aventaja en rango al *Fausto*, celebrado en cambio por Hotho como la nueva epopeya (algo por principio puesto en entredicho por Hegel). En la belleza de esa poesía se logra el despertar de la «receptividad» para con lo lejano y ajeno. Por eso Hegel, en las lecciones, destaca al *Diván* como punto culminante de un arte que es bello y a la vez reflexivo (ejemplo del «humor objetivo»); al igual que la canción, el *Diván* aporta una forma bella y, al igual que la novela, proporciona tanto el trasfondo histórico como la objetividad de un mundo (frente al arte romántico, limitado a la interioridad subjetiva), permitiendo que éste pueda ser experimentado poéticamente como contraste del propio mundo histórico.

[40]
Véase sobre esto el artículo ya mencionado de A. Gethmann-Siefert «Hegel über das Hässliche in der Kunst».

[41]
En su trabajo sobre *Die Bedeutung des Hässlichen bei Hegel und den Hegelianern* (Phil. Diss. an der FernUniversität Hagen und der Universität Rom-Tre), F. Ianelli aborda detalladamente esta coexistencia de lo bello y lo feo en la forma artística romántica, y analiza por contraste los intentos de los hegelianos que desarrollan explícitamente una estética de lo feo (como K. Rosenkranz o Christian Hermann Weisse), pero determinan lo feo en base a la belleza, como un modo meramente de ella derivado.

Tomadas en su singularidad, las obras de este periodo siguen siendo «parciales», pues no logran ofrecer una orientación ética global. Pero dentro de la variedad de posibilidades de exposición propias del arte, la «nueva figura» de la «existencia de la idea»⁴⁰ o, para el caso, del ideal hace posible que en la forma artística romántica y —como explícitamente insiste Hegel— en particular en el mundo moderno se consiga formar la autoconciencia histórica, de modo que, yendo más allá de la mera intuición, ofrezca a la reflexión la posibilidad de criticar lo establecido. A este respecto, la «nueva figura» del ideal es formalmente poliédrica, pues abarca tanto la forma bella como lo ya-no-bello, incluido lo feo⁴¹. El criterio de demarcación entre arte y no arte no es ya la belleza —como se muestra especialmente en los ejemplos extremos aducidos por Hegel en las lecciones—, sino el significado histórico del arte. Hegel se pregunta, en cada caso en particular, hasta qué

punto un determinado ejemplo del arte puede llamarse «obra», según la definición de obra artística como instauración de una autoconciencia histórica. En el mundo moderno, basado en la razón, esa fundación no puede ser sino parcial, y sin embargo es posible, dados los polifacéticos respectos abiertos a la configuración y su remisión a la capacidad reflexiva. En todo caso, las artes conservan en el mundo moderno —si bien únicamente junto a otros momentos de la cultura— su irrenunciable función formativa y cultural (en el plano formal)⁴².

5. RECEPCIÓN

Hegel puede ser considerado con derecho como padre de la historia del arte, en cuanto que sus lecciones sobre estética exponen por primera vez a través del arte la historia de las concepciones del mundo, esto es, una sucesión de posibilidades de configuración. Sus tesis acerca de la problemática de las colecciones y presentaciones artísticas vienen siendo de nuevo objeto de atención en la praxis contemporánea de las exposiciones. Rebasando las posiciones de su discípulo Hotho, las reflexiones de Hegel pasan a formar parte de una determinada forma (sólo recientemente efectiva) de considerar la historia del arte, a saber: la «historia del arte especulativa», que enlaza la reflexión filosófica y la investigación histórica con la crítica estética (última instancia en materia artística). Es verdad que, filosóficamente hablando, la posición de Hegel se verá continuada en los subsiguientes ensayos de una estética sistemática (así, por ejemplo, en F. Th. Vischer, K. Rosenkranz, Chr. H. Weisse y otros), y que ambas líneas de tradición, la relativa a la historia del arte y la filosófica, siguen actuando hasta hoy —a menudo sin conciencia expresa de ello—. Pero lo mismo antes que ahora, en la mayoría de los casos sigue marcando la pauta la publicación, apoyada en la autoridad de la historia efectiva y en el nombre de Hegel, de la versión impresa de la *Estética*, editada por Hotho. Este texto fue y sigue siendo cantera de fundamentación de las más diversas teorías y tesis.

Por regla general, incluso en las actuales discusiones sobre la estética de Hegel se repara apenas en que ésta ya fue decisivamente modificada en el curso de su primera recepción —esto es,

[42]
Sobre la «formación formal» véase el estudio de J. I. Kwon ya mencionado, *Hegels Bestimmung der Kunst*, especialmente los capítulos 4.2. y 4.3.

consumación la forma de exposición que le es propia, al conectar intuición y conciencia histórica. Como se ve, incluso el arte bello sigue siendo «parcial», sigue estando limitado a una determinada cultura y situación histórica. Para el momento presente, sólo la reflexión (filosófica) puede volver a desentrañar el sentido de las imágenes bellas. Cuando esto sucede, se logra entonces, ciertamente, esa formación cultural que Hegel exigía al arte: el ensanchamiento de la propia autoconciencia histórica.

d) Música

Con las miras puestas en el progreso de la pintura hasta el contenido humano y cotidiano, hasta la belleza de la forma mediante la plenitud del medio propio (el color), realiza Hegel el tránsito a la siguiente de las artes románticas, la música. Ya la pintura de los holandeses, mediante la «magia del color», lograba una «musicalidad» de la apariencia bella, una adecuación a la consumación temporal del arte y, con ello, una exposición de la interioridad que se continúa en la música. La música presenta, frente a la pintura, un nivel ulterior de reflexividad, pues en la sucesiva producción y reproducción del sonido (y sobre todo en su unión con la palabra, en cuanto vehículo de la representación) alcanza un nivel superior de interioridad. En su sucinto tratamiento de la música en las lecciones, Hegel se limita a discutir la relación entre música vocal y la instrumental, más sentimental que el canto. Sólo en las últimas lecciones se encuentran reflexiones esquemáticas sobre algunas grandes producciones individuales, tanto en la música vocal como en la instrumental, así como una determinación de la ópera, tratada empero en el contexto de la poesía. Así como Hegel ya había apuntado —por lo que hace a la realización artística— y al hilo de la pintura holandesa una diferencia entre la orientación dirigida a la relevancia del contenido y la dirigida a la belleza formal, así también descubre en la música semejante y legítima unión entre el contenido banal, o para nosotros insignificante, y la belleza formal en la ópera. Un arte tal es un arte del puro disfrute estético. Como en las tragedias antiguas, en la ópera todas las artes son conducidas armónicamente a una unidad y se despliegan en sintonía, constituyendo para Hegel la nueva obra de arte total³⁹.

[39]

Véase al respecto Alain P. Olivier, *Hegel et la musique*, París, 2003, que ofrece una detallada exposición de la estética de la música hegeliana en conjunto; para el significado de la ópera, véase A. Gethmann-Siefert, «Das "moderne" Gesamtkunstwerk: Die Oper», en: A. Gethmann-Siefert (ed.), *Phänomen versus System*, op. cit., pp. 165-230.

Con esto, mediante la estética de la música y preparándola a través de la concepción de la pintura, establece Hegel su subdivisión de la poesía, esto es, los puntos esenciales filosóficos del debate en torno al arte de la palabra. En efecto, él considera igualmente a la poesía como un arte bello, pero sin valor sustancialmente universal o bien se le aparece ésta, a la inversa, como un arte ya-no-bello, pero dotado de un «*pathos* ético». Así, la poesía abarca de un modo simultáneo lo desarrollado de un modo sucesivo en la pintura, en la retirada de la imagen sagrada en favor del género.

e) Poesía

A pesar de todo el entusiasmo que siente personalmente por la pintura y la música, Hegel sitúa a la poesía en el lugar más importante de las artes, ya que, gracias a la abstracción y flexibilidad de su medio artístico: la palabra, es el arte «más comprehensivo» y capaz de una «suprema espiritualización». La poesía, en tanto se desliga de la religión y puede transitar de la plenitud de las posibilidades humanas hasta la «prosa de la vida» y lo desde ahora meramente «interesante», es en medida destacada el arte de la modernidad, y su nuevo santo es el «humano», esto es, el hombre cultivado o por cultivar, lo «universalmente humano», el «ánimo en su plenitud», tal como Hegel insiste en las lecciones. La poesía abarca el entero espectro de cuanto puede ser expuesto en el arte en general. Para empezar, en el hecho de que la disolución del gran contenido del arte venga unida a la belleza de la forma artística —como es el caso de la poesía épica y de la lírica— no ve Hegel decadencia alguna del arte, como tampoco la veía en las imágenes de los holandeses ni en la ópera, al contrario de lo que aparece en la *Estética*. Ciertamente, en el tratamiento hegeliano de la poesía está puesto el acento sobre la acuñación bien problemática —según los criterios tradicionales— de un género, a saber: el drama moderno, entendido como un arte ya-no-bello. Este arte, cuya característica no es ya la belleza, sino la expresión de una situación histórica (como sucede ya en el retrato, y también en la «epopeya moderna»: la novela), y que en el drama (tal el caso de Schiller) llega a la exposición explícita de la fealdad, no es considerado por Hegel como un mero estadio de transición que habrá de ser superado en un

la pólis antigua, esto es, confiere orientación ética tanto a los individuos como a la comunidad. El arte es religión del arte, sin que exista todavía separación entre arte, culto y cultura.

c) Pintura

Mientras que la arquitectura y la escultura permiten todavía que aparezca lo divino en la naturaleza misma, la pintura vuelve a conectar —gracias a lo admirable del medio por ella utilizado, que Hegel, a diferencia de la tradición clasicista e incluso de Kant, asigna no al perfil, al dibujo, sino al color— al arte, en cuanto arte total, a la realización «subjetiva»³⁷. El arte abandona aquí la «completa materialidad» de la tridimensionalidad del espacio y se dirige únicamente al «sentido abstractamente ideal del rostro». Mientras que la arquitectura y la escultura emplean como elemento propio la espacialidad natural, la pintura, mediante la sección de mundo conscientemente configurada, lleva a cabo una construcción del mundo a favor de la intuición; una construcción subjetiva que, a pesar de ser individual, se halla disponible para todos. Su contenido ya no es la bella figura de los dioses de la escultura, que descansaba en sí y en una naturaleza objetiva dada, sino la aparición fenoménica del dios en situación y acción. Corresponde así a la representación mitológica específica de la cristiandad, a la exposición de un Dios histórico. Por eso, para Hegel, la pintura es el arte cristiano por excelencia, aunque en la configuración del absoluto deba ir más allá de la forma bella. En oposición a la *Estética* impresa, Hegel nombra en las lecciones solamente dos «figuras» bellas capaces de simbolizar las ideas cristianas: las Madonnas y la representación de María Magdalena como bella pecadora, en cuya amorosa conversión a Dios se conectan belleza y sentido. En todo lo demás, el contenido de esta religión sólo puede encontrar una expresión adecuada en formas de exposición problemáticas, esto es, explícitamente ya no bellas. Para Hegel, las representaciones de Dios y de Cristo en forma de retratos no pueden ser bellas. En sus lecciones de estética subraya expresamente que las «cabezas de Cristo» no son «ningún ideal clásico». Nada sería menos procedente que imaginarlas al estilo de la belleza propia de la escultura griega. Con mayor intensidad vale también esto para la

exposición de la historia de Dios entre los hombres: en la exposición de martirios y atrocidades, tal historia ha de llegar al extremo de la fealdad, hasta configuraciones cuya relevancia no puede ser desentrañada reflexivamente sobre criterios estéticos, sino únicamente a través del contexto religioso (en cuanto instrumento de realización cultural).

De todos modos, Hegel no se detiene aquí sino que, como un consecuente paso más allá, muestra la intrusión de este arte en un nuevo contenido, en la «prosa de la vida», esto es, en el mundo del hombre y de su vida cotidiana. El arte convierte al hombre y a su mundo en tema propio. Con ello, el espectro del arte se amplía, frente a las formas artísticas simbólica y clásica. Ahora bien, aunque el arte pueda exponer las más variadas zonas de realidad no hará esto en cuanto ligado a la religión, sino únicamente en relación al hombre histórico. Cuanto más retrocede, dice Hegel, el significado objetivo de la religión en la sociedad moderna, tanto más adquiere significado precisamente este nuevo territorio, ahora descubierto. Por eso, Hegel critica explícitamente el arte religioso de su época. Contra los intentos de «nazarenos» y románticos por revivificar el arte mediante contenidos religiosos que puedan influir en el sentimiento, Hegel objeta que —en esos casos— la exposición bella de la religión sigue teniendo como modelo a la escultura. En las lecciones, por tanto, Hegel no sitúa en la cumbre del arte a la bella pintura renacentista cristiana, tal como aparece en la *Estética* impresa, ni cree que el mero contenido religioso sea ya garantía de obra artística. En lugar de esto, en la caracterización filosófica de la pintura revaloriza Hegel la pintura holandesa de género y de bodegón, poco estimada en su tiempo. En la pintura de género y en las naturalezas muertas de los holandeses se logra exponer lo cotidiano en el esplendor de la belleza. Aquí, el medio artístico peculiar, el color, y de un modo más evidente que en la bella pintura religiosa del Renacimiento, se convierte en el primer portador de belleza y vitalidad. Lo familiar y banal aparece a la luz de la belleza como lo propiamente significativo: como la mediación de una autoconciencia histórica a través del arte. En la unidad de «prosa de la vida» y perfección formal descubre Hegel un progreso posible y legítimo del arte que va más allá del arte religioso³⁸. Aquí, la pintura, frente a la escultura, lleva a

Segundo momento

[37]

Véase al respecto Bernadette Collenberg-Plotnikov, «Hegels Konzeption des Kolorits in den Berliner Vorlesungen über die Philosophie der Kunst», en: Annemarie Gethmann-Siefert (ed.), *Phänomen versus System*, op. cit., pp. 91-164.

[38]

De modo detallado, véase al respecto A. Gethmann-Siefert, «Die Kritik an der Düsseldorfer Malerschule bei Hegel und den Hegelianern», en: *Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte (1750-1850)*, ed. de Gerhard Kurz, Düsseldorf, 1984, pp. 263-288.

existente). Gracias a esta tripartición de la historia, la estética de Hegel se diferencia de la habitual en el siglo XVIII, dividida en dos partes: la clásica y la moderna. Al mismo tiempo evita Hegel la disputa estética causada inevitablemente por tal división (del tipo de la *Querelle des Anciens et des Modernes*), relativa a la primacía del arte clásico sobre el moderno, o viceversa. Hegel respeta la peculiaridad histórica de cada forma artística y ve su equivalencia estructural en el hecho de que, en cada caso, lo producido históricamente atiende de igual modo a la realización concreta e intuitiva de la idea, entendida como ideal artístico.

4. EL MUNDO DE LAS ARTES

A las diferentes formas artísticas adecua Hegel las correspondientes artes determinadas; y en ellas se traduce de un modo particularmente claro su característico principio de configuración. Las formas artísticas estructuran el mundo de las artes bajo la pregunta de cuál de éstas, en una determinada época y cultura y conforme a las posibilidades de configuración dadas, expresa de modo completo lo absoluto (divino). No se puede entender esta adecuación de las artes como si Hegel opinara que los géneros aparecieran exclusivamente en las épocas de la historia en las que servían a la mediación del absoluto. En lugar de esto, los elementos destacados, a primera vista prefigurados sistemáticamente, de los llamados géneros, documentan en una mirada más precisa el intento de incluir en las reflexiones las características históricas del entorno del arte, esto es, de la cultura como contexto efectivo de la obra³⁶.

a) Arquitectura y épica

Según Hegel, la arquitectura corresponde ante todo a la forma artística simbólica, y en cierto sentido también a la clásica, dentro de la cual es, sin embargo, la escultura la capaz de producir la configuración más acertada de lo divino. La pintura es la primera de las artes románticas, y la siguen la música y la poesía. Es verdad que Hegel considera a la poesía como la culminación de la forma artística romántica, pero ello no deja de constituir una excepción,

dado que la poesía aparece en las tres formas artísticas (simbólica, clásica y romántica) como conductora de las otras artes.

La teoría hegeliana de la arquitectura ha sido considerada a menudo como una acumulación poco interesante de generalidades a partir de los conocimientos de la época. Al hacerlo, se pasa por alto que Hegel desarrolla, al hablar de la arquitectura, la noción que él tiene de la obra artística, central para su estética, a saber: que los templos, como el de Bel, descrito por Heródoto, o sea la bíblica torre de Babel, y también las tumbas egipcias de los reyes, son «obras de la nación», obras de arte en el más amplio sentido. El arte, en el trabajo dedicado a la edificación, instaura entre los hombres una conciencia común, pues mediante esa obra reúne a una multitud de individuos con intereses diferentes alrededor de una comunidad de acción. El arte cumple de este modo su meta de hacer representable la idea del espíritu, y de ser por ello un «punto de unificación de los hombres». Para Hegel, en este proceso de unión, de establecimiento de la eticidad en la realización del trabajo común, se encuentra el paso de la naturaleza a la humanidad, determinable por ahora, con todo, como el «trabajo instintivo del espíritu».

También en la épica recibe el arte la misma función: la épica, configurada por Homero de forma perfecta, va más allá del «trabajo instintivo del espíritu» al encontrar «la palabra adecuada para aquello que la nación es a través de sus gestas»; halla pues una autoconciencia lingüísticamente realizada y transmisible históricamente. Bajo las complejas condiciones del mundo moderno, el arte pierde esta posibilidad global de orientación histórica. Incluso las hazañas épicas dejan ya de tener un significado objetivo y global; éste es únicamente parcial, tal como Hegel demuestra en *Don Quijote*, la epopeya sintomáticamente propia de la forma artística «romántica» en su forma tardía, a nivel global.

b) Escultura

Gracias a la determinación fundamental de la función histórica de la obra de arte, Hegel obtiene también una definición de la escultura antigua. La bella imagen de los dioses, el ideal, no le interesa debido a su belleza, sino al efecto histórico de la belleza: en virtud de la escultura, el arte griego clásico le crea los dioses a

[36]

Para la investigación de Hegel sobre las diversas artes, véase, por ejemplo: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, Hegel, *Berliner Ästhetikvorlesungen im Kontext der Diskussion um die Grundlagen der philosophischen Ästhetik*, ed. de A. Gethmann-Siefert, B. Collenberg-Plotnikov y Lu de Vos, München, Fink Verlag, 2003.

al mismo tiempo, de una determinación suficientemente diferenciadora de la configuración artística a partir del diferente encapsulamiento histórico cultural. El ideal permanece referido a un contexto histórico cambiante y él mismo está sujeto a un cambio. Hegel concibe una comunidad formal de la producción de mediación y la diferenciación histórico-cultural en la definición de las distintas formas artísticas, la simbólica, la clásica y la romántica. Contenido del arte: la idea o, como Hegel declara en la *Enciclopedia*, lo absoluto en configuración intuitiva, es reconocible y al mismo tiempo eficaz en la acción histórica de los hombres. El arte, como mediación de la verdad, es «ideal» en un doble sentido: por un lado concede la forma de mediación de verdad como figura intuitiva de diferente acuñación, pero con ello, al mismo tiempo, proporciona en cuanto exposición intuitiva del absoluto, de lo divino o del espíritu una (auto-)conciencia como conciencia de acción. Es decir, el arte procura—en diferentes formas y en diferente perfección— la (auto-)conciencia ética tanto de una comunidad como de lo singular. Es elemento esencial de la cultura históricamente desarrollada, y precisamente de tal modo que en principio configura la representación de los dioses de las religiones como lo absoluto históricamente eficaz. En este sentido determina Hegel ya en la *Fenomenología del espíritu* el significado del arte: funda una religión (del arte) y, respectivamente, mantiene en la religión cristiana en cuanto religión revelada la función de proporcionar de modo intuitivo la representación histórica de Dios en la consumación cultural (la «devoción»). En las lecciones sobre estética, Hegel recoge esta determinación de la historicidad del ideal mediante su función histórico-cultural y la continúa. La religión del arte de los griegos constituye el centro sistemático de la estética, pues en el mundo antiguo la representación del dios encontraba su expresión adecuada en la figura humana bella. Atendiendo al progreso histórico, al desarrollo del espíritu, esta situación tiene un antes y un después. Pues los contenidos comprendidos sólo reflexivamente en principios de la época prehelénica todavía no estaban ligados en la intuición a una figura bella y armónica y, por contra, el contenido revelado de la religión cristiana y la autoconciencia del hombre ilustrado ya no han de procurarse en su totalidad sensible e intuitivamente ni concebirse en la figura bella de la obra de arte.

Por consiguiente, Hegel determina la «forma artística simbólica» como el primer nivel de representación de lo (absoluto concebible históricamente como lo) divino, que todavía hace intuíble lo divino mediante la reducción a infinito de figuras naturales. Con esta forma artística de la «sublimidad», que busca en el andar dando tumbos del espíritu que se despereza una figura adecuada de lo divino, extraviándose en imponentes configuraciones naturales no humanas y formidables cuerpos geométricos, caracteriza Hegel al arte de Oriente y de Egipto. La «forma artística clásica», como perfecta exposición de lo divino en la belleza de una figura humana y, por tanto, una figura natural que es al mismo tiempo «espiritual», alcanza la armonía de forma y contenido. En la religión cristiana, religión «revelada», la representación de un Cristo espiritual y a la vez sufriente en cuanto humano, hace estallar finalmente la forma bella del arte. Toda esta época, que para Hegel comienza con el fin de la antigüedad y atravesando la Edad Media llega hasta el presente, es el tiempo de la «forma artística romántica». Hegel considera la forma artística romántica como una forma de tránsito en un doble sentido: aquí la figura bella como figura finita se quiebra en la representación del Dios de la revelación. La adecuada exposición del Dios que actúa con el hombre solicita una refracción reflexiva de la intuición (bella). Pero también aquí el arte, al mismo tiempo, va más allá de una representación ligada a una representación definida de Dios, de la orientación ética esencial para el hombre. El arte expone todo aquello que «conmueve al pecho humano», su «nuevo santo» es el «humanus», a saber: el hombre racional y libre mismo.

El elemento estructural que vincula la forma artística romántica y la simbólica es la incompatibilidad de la relación contenido-forma con la belleza expuesta en la intuición. En el arte simbólico se muestran la multiplicidad y sublimidad de las formas como indicios del intento, todavía en su estado inicial, de comprender a la vez la infinitud del contenido y su configuración. En el arte romántico, por contra, el contenido infinito es la ocasión para ampliar o destruir la forma bella del arte clásico (en el arte cristiano), o para producir una pluralidad de formas correspondientes a la multiplicidad de representaciones dadas, finitas e intuitivas, del absoluto (es decir, de la idea históricamente

más apropiada para caracterizar la forma de mediación histórica de verdad a través del arte, que la expresada por la definición de Hotho del ideal como «apariencia sensible de la idea». Mediante esta caracterización del ideal mantiene Hegel en pie precisamente la concepción del ideal desarrollada mucho antes de las lecciones sobre estética, la interpretación de su concreción histórica como obra de arte, la interpretación de la obra de arte de nuevo como presencia «estética y mitológica» de la idea. La obra de arte y —generalizando— el «ideal» no es «apariencia sensible de la idea», sino que en la apariencia, entendida como forma espiritualizada de lo sensible, la idea es mediada concreta e históricamente, deviniendo «estética y mitológica». Hegel determina la obra de arte en el sentido de esta eficacia histórico-concreta. El ideal es «*Dasein*», «existencia», «vitalidad» de la idea, esto es, presencia y efecto vivo de la idea, del espíritu en diferentes «épocas y pueblos». Mediante la caracterización formal del ideal obtiene Hegel, por tanto, una determinación estructural del efecto histórico del arte.

A la determinación del «ideal» como determinación del espíritu que en el arte pone «el pie en lo sensible», sigue otra indicación fundamental para la estética, a saber, que la idea ha accedido «a la existencia» en el ideal como las potencias éticas en el Estado (Hotho 1823, 85). El tipo de «*Dasein*» o «existir», como puede inferirse de esta explicación, no es sólo una forma reflexionada en sí de presencia, sino al mismo tiempo presencia eficaz. Por tanto, Hegel, en la determinación de las formas artísticas, así como en la caracterización de las diversas artes, perfecciona su concepción del ideal en el sentido de esta exposición de una capacidad de producción diferenciadora de intuitividad sensible en la perspectiva del conocimiento. Así, su concepción del ideal determina ante todo la de la «obra de arte», y con ello el concepto central de la estética, pero entonces también aquellos «juicios estéticos» específicos con motivo de las obras de arte singulares en cuanto enjuiciamiento de las artes a partir de su función en la cultura e historia humanas.

Por último, en la lección de 1826 Hegel subraya expresamente que la idea de lo bello sólo podría mostrarse en sus determinaciones más precisas si se la concibe como «ideal». «La *Idea* para sí es lo verdadero como tal, en su universalidad; pero el *Ideal* es esta ver-

dad, la idea simultáneamente con su realidad efectiva, individualidad, subjetividad. Podemos, con esto, distinguir dos determinaciones: 1) Idea en general, 2) su figura; y ambas al mismo tiempo constituyen el ideal, esto es, la idea configurada» (Aachen 1826, 27). A partir de la relación concreta de la idea con su figura resultan versiones distintas de la «conformación» de ambas una en otra, es decir, diferentes versiones de la simbolización.

c) Obra de arte y artista

Con el concepto de obra de arte Hegel circunscribe la producción histórica del arte: es «obra» con pleno sentido, entonces, cuando establece la conciencia histórica y finalmente una cultura histórica como la base común de cada conciencia histórica. La producción específica de la obra yace en la orientación ética de la comunidad, de la que procede. Por tanto, la obra de arte, aunque producida por un individuo, es propiedad de la comunidad. Partiendo del concepto de obra de arte también determina Hegel el otro concepto fundamental problemático para la estética, el de genio, y lo hace de un modo más bien inusual. Genio no es aquel individuo dotado de unas capacidades —accesibles a muy pocos— que le permiten realizar producciones culturales fuera de lo común, sino que genio es más bien aquél que configura intuitivamente en forma de obra de arte, y al hacerlo lo eleva a la conciencia de todos, aquello que sería logrado históricamente en el trabajo de todos. La particular producción del genio radica, pues, en una conciencia obtenida mediante la figura artística de aquello que ya estaba presupuesto en lo previamente sabido —con Hegel en el «trabajo instintivo del espíritu»—.

Conforme a esto, cuando Hegel, en sus lecciones sobre estética, propone en general la cuestión de si un determinado fenómeno merece ser llamado obra de arte, no se trata de la separación entre arte y no arte al hilo de categorías estéticas como «bello» o «feo», sino de la cuestión central por la producción de orientación histórica del arte.

d) Formas artísticas como realización del ideal

Para Hegel, en la determinación del ideal no se trata únicamente de la caracterización formal de su producción de mediación, sino,

↓
Concepto de
Genio

la naturaleza, todavía situaba al comienzo de la «Parte general». También en la lección de 1826 recoge Hegel aquellas ideas sobre lo bello natural de nuevo al comienzo de la «Parte general», pero ambas cosas, tanto la ampliación del comienzo como las reflexiones en el contexto del «ideal», no proporcionan una base suficiente para la determinación considerablemente ampliada de lo bello natural que realiza Hotho en la versión impresa de la *Estética*³³.

No sólo en la discusión filosófica, sino que casi en cada tratado de teoría del arte, historia del arte o teoría de la literatura, aparece alguna referencia a la definición «hegeliana» del ideal como «la apariencia sensible de la idea» (*Ästh. I*, I, 144; *Ästh. II*, I, 141). Esta determinación fundamental del ideal, que ocupa un lugar tan central en la versión impresa de la *Estética*, no aparece en ninguna de las fuentes conocidas hasta ahora para las lecciones de Hegel en Berlín, así como tampoco en ninguna de las opiniones sobre arte publicadas por él mismo. En los apuntes de Hotho de 1823 se encuentra una tematización pormenorizada de la conexión entre el arte, la apariencia, la sensibilidad, la espiritualidad y la idea como el «principal interés del espíritu» en general. Ciertamente, Hegel presenta ahí los aspectos que podrían haber motivado en Hotho la definición del ideal como «apariencia sensible de la idea», pero Hegel no define el ideal mediante la ligazón de apariencia de pensamiento e idea, sino como «apariencia de lo sensible», es decir, como el modo de presentación específico del «arte». En el arte, que ni puede ni debe dejar a la naturaleza en su inmediatez (*Hotho* 1823, 220), el hombre proyecta una representación del mundo, en concreto una representación sensible. Esta representación no está, como en el lenguaje, mediada por una signo abstracto, «sino de modo sensible. Por un lado debe darse el contenido, pero, por el otro, de tal manera que se reconozca que el contenido no es lo efectivamente real, sino el contenido de la representación» presente (*Hotho* 1823, 210). Hegel incluye esto en la caracterización de la pintura, en una definición sobre el concepto, la cual puede ampliarse en general al proceso de mediación del arte. Arte es la «representación de la representación» (*Hotho* 1823, 211).

En la lección de 1826 Hegel subraya que el arte es «meramente una forma [entre otras] en la que el espíritu se lleva a apa-

rición fenoménica» (*Kehler* 1826, 5) y vincula de este modo la determinación de la intuición específica para el arte con el concepto de apariencia. En los apuntes de Hotho se encuentra aquella determinación de lo sensible en el arte que probablemente corresponda a la definición del ideal como «apariencia sensible de la idea», pero aquí se refiere explícitamente a la obra de arte. La obra de arte «es la apariencia puramente sensible y en forma más precisa la figura» (*Hotho* 1823, 21). Por tanto, para Hegel la apariencia es el medio de exposición de la idea en la figura sensible-intuitiva, de manera que «el arte expone la idea mediante la apariencia»³⁴. En este lugar Hegel se vuelve contra la crítica de que la apariencia habría de calificarse como ilusión —donde se vincula con la sensibilidad una interpretación platonizante de esa descalificación de la apariencia como ilusión—. Frente a tales convicciones, Hegel arguye que la apariencia, y con ella lo bello (pues, tal como subraya, «bello [*schön*] procede de aparecer [*scheinen*]»), sería aquel medio del arte que lo diferencia de lo meramente sensible. Por consiguiente, la definición de Hotho no debería expresar que el ideal sea la «apariencia sensible de la idea», sino que sería la apariencia de lo sensible: la figura. En este sentido es «la apariencia del arte [...] una forma real muy superior y mucho más verdadera que eso que solemos llamar realidad o tal como estamos acostumbrados a ver lo sensible» (*von der Pfordten* 1826, 7). Se presenta aquí de modo claro la inconciliable diferencia entre el pensamiento hegeliano y el de la *Estética* de 1835. En el arte no se trata de lo sensible de la concreta materialidad, sino de lo sensible en cuanto meramente aparece: «Con ello lo sensible se ha elevado en el arte a apariencia» (*Hotho* 1823, 20). Mediante eso «sensible espiritualizado» (*Hotho* 1823, 21) el arte halla su posición media y mediadora entre lo sensible como tal y el pensamiento puro.

Según Hegel, al ideal no pertenece únicamente la sensibilidad, sino que junto al hecho «de que en el mundo sensible está al mismo tiempo clausurado en sí», de modo equivalente corresponde que «el espíritu pone el pie en lo sensible, pero lo retrae hacia sí», que existe por un lado «descansando en sí, libre» y por otro «disfrutándose encerrado consigo en lo exterior [...] poseyéndose en lo exterior» (*Hotho* 1823, 83)³⁵. Esta formulación, entre toda la metafórica en relación al asunto, es

[33] La formación del contenido del capítulo sobre lo bello natural remite sin duda a otras fuentes. Con la lección de Hotho sobre «Estética» del año 1833, transcrita por Immanuel Hegel, con seguridad obtendremos tal fuente. Esta lección, impartida por Hotho primero en 1833 en Berlín y luego repetida en varias ocasiones, se publicará en breve: cfr. Heinrich Gustav Hotho, *Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst*, Berlin, 1833 (nachgeschrieben und durchgearbeitet von Immanuel Hegel), ed. e introd. de Bernadette Collenberg-Plotnikov, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog (en preparación). En su propia lección, Hotho amplió precisamente la parte sobre lo bello natural tal como aparece en la *Estética* de Hegel de 1835, revalorizándola como un paso constitutivo en la tríada del sistema dialéctico de la filosofía del arte. Véase sobre esto: K. Berr, *Die Konzeption des Naturschönen bei Hegel*, Phil. Diss., en preparación.

[34] G.W.F. Hegel, *Philosophie der Kunst*, 1826, p. 7. Apuntes transcritos por P. von der Pfordten en posesión de la Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Citado a partir de aquí en el cuerpo del texto como *von der Pfordten* 1826 más la página del manuscrito.

[35] Esta determinación del ideal la ha tratado, entre otros, A. Gethmann-Siefert en la introducción a la *estética* de Hegel; por ello, en este momento se sigue el tercer capítulo de *Die Rolle der Kunst in Geschichte und Kultur* (München, 2004; en preparación).

perspectiva sistemática. La base sistemática desplegada por Hegel en las distintas versiones de la *Enciclopedia* (1817, 1827 y 1830) no viene de ningún modo abandonada en la lección de estética de 1826; al contrario, resulta decisiva para puntualizar esa sistemática, acentuada expresamente al adelantar las consecuencias de la radicalización de la tesis del «fin del arte».

En el edificio doctrinal que nos ha sido transmitido gracias a los apuntes de las lecciones berlinesas sobre estética se hace patente, por consiguiente, tanto la continuidad del basamento sistemático como la modificación de su mediación. Hegel define el arte desde una perspectiva estructural e histórico-espiritual, es decir, que la estética filosófica proporciona una determinación de la función y el papel del arte en la cultura histórica de la humanidad. El problema que importa a Hegel en la determinación filosófica del arte no es tanto el del valor estético de las artes, bellas o no, cuanto, en todo caso, el de su relevancia cultural. Esta perspectiva se mantiene en todas las lecciones, al igual que la pregunta sobre si es posible diferenciar el papel del arte en el Estado atendiendo a las distintas épocas y culturas, y hasta qué punto lo es. Al presuponer esta base se obtiene, partiendo de la evolución del pensamiento hegeliano, una concepción plausible, que se mantiene en todas las lecciones, a pesar de las variaciones en la exposición. Esas variaciones aparecen sobre el trasfondo de la determinación histórico-espiritual y filosófico-cultural del arte como una señal de aceptación del «compromiso fenomenológico», a saber: obtener una estructuración sistemática trabajando en el fenómeno histórico mismo. El concepto del arte no puede ser construido previamente y sin la vista puesta sobre la historia, ni ser «prescrito» a una realidad cambiante. Al contrario, lo puesto aquí en evidencia es una esperanza de liberación del «dogmático» sistema del espíritu absoluto, en cuanto engañoso, en caso de aceptar —como el propio Hegel quería— la *Enciclopedia* como base sistemática de la estética.

b) La tesis del «fin del arte»

Ya en la época de Hegel, y no sólo hoy, tanto sus seguidores como sus críticos opinaban que la tesis del «fin del arte» entraba en contradicción con los luminosos análisis de Hegel

sobre el significado histórico del arte, además de no ser enteramente compatible con sus certeras críticas artísticas y con sus caracterizaciones de temas particulares.

Sin embargo, la crítica habitual malinterpreta la intención de Hegel, pues éste únicamente trataba de diferenciar la orientación del arte en el mundo moderno de su significado en el mundo griego y oriental. Ya en las primeras controversias sobre la estética de Hegel se intentará transformar esta tesis del carácter de arte como algo del pasado —una tesis ligada hasta hoy al reproche de «clasicismo» (esto es, la orientación de todo arte y crítica artística a la simplicidad y plenitud del bello arte griego)— en la idea de un «futuro interminable» del arte (según las concepciones de H.G. Hotho, F.Th. Vischer, Th. Mundt y otros). Las críticas contra Hegel sostenían que su filosofía del arte, dispuesta sistemáticamente, apenas si dejaba un espacio hartamente menguado para el ulterior desarrollo de las artes, al cercenar y restringir sin motivo el «futuro del arte» mediante una idea del arte dogmáticamente asignada. Por el contrario, interpretaciones más modernas encuentran en esa tesis una perspicaz crítica del arte de nuestra época, a través de la cual se mostraría la actualidad de la estética de Hegel (K. Harries)^[22]. Según esto, la tesis habría acabado por mostrarse como un pronóstico profético del destino del arte actual: un arte que, representando un modo cada vez más abstracto y con formas de presentación cada vez más extrañas, habría llegado a su fin, habiendo sido Hegel uno de los pocos filósofos en darse cuenta de ello. Por otra parte, y en oposición sea al reproche, sea a la aceptación de tan controvertida tesis, se ha adelantado igualmente la hipótesis de que, en base al testimonio ofrecido por las lecciones, habría que entender la idea del «fin del arte» como algo marginal para el propio Hegel (D. Henrich)^[23]: algo que él mismo habría superado en favor de un tratamiento del arte imparcial, asombrosamente rico en conocimientos, y estrictamente orientado a los fenómenos.

Sin duda, las propias tesis de Hegel se oponen a todas esas interpretaciones, pero eso es algo que sólo puede llegar a saberse consultando las fuentes de sus lecciones. Hegel no abandona en sus lecciones la tesis del carácter de pasado del arte —a ello se opone, sin ir más lejos— la coordinación existente entre la *Enciclopedia* (1827 y 1830) y las coetáneas lecciones sobre estética (1826 y

→ Función del arte = "fin del arte"

[22] K. Harries, «Hegel on the Future of Art», *Review of Metaphysics* 27 (1973/1974), pp. 677 ss.; véase también A. Gethmann-Siefert, «Hegels These vom Ende der Kunst und der Klassizismus der Ästhetik», *Hegel-Studien* 19 (1984), pp. 205 ss.

[23] D. Henrich, «Zur Aktualität von Hegels Ästhetik. Überlegungen am Schluß des Kolloquiums über Hegels Kunstphilosophie», en: *Stuttgarter Hegel-Tage 1970*, ed. de H.-G. Gadamer, Bonn, 1974 («Hegel-Studien», Beiheft II), pp. 295 ss.; véase también D. Henrich, «Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart. Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel», en: *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion*, ed. de W. Iser, München, 1966 (Poetik und Hermeneutik, 2), pp. II ss.; sobre esto véase el artículo de M. Donoghue, «Remarks on: "Humanus heißt der Heilige..."», *Hegel-Studien* 17 (1982), pp. 214 ss.

menos concretos, así como la desconcertante tesis del «fin del arte», junto con el consecuente reproche de clasicismo, o sea de haber orientado el arte según las bellas figuras de los dioses helenos y la perfección de la poesía griega— serán discutidas a continuación, por lo que hace a las fuentes de la estética de Hegel, atendiendo en particular a los apuntes de Kehler de 1826.

a) Fenómeno versus sistema

En efecto, Hegel, en la introducción a sus lecciones, renuncia a reenviar a la sistemática de la estética, ya publicada en la *Enciclopedia*, proponiéndose sin embargo enfocar el tratamiento filosófico del arte de tal modo que el fenómeno obtenga una adecuada tematización conceptual, reivindicando así para él su necesidad dentro de una filosofía «científica». Sin embargo, a diferencia de sus propios discípulos, Hegel, con su filosofía del arte, no pretende establecer unas directrices fijas para la crítica artística y menos para el futuro del arte, es decir, una «historia del arte especulativa» (Hotho)^[18]. Para Hegel, el concepto del arte no puede ser construido de antemano o sin tener en cuenta las oscilaciones de su historia, sino que la estructuración sistemática debe ser conquistada a través del fenómeno histórico mismo. De este «trabajo» en el concepto del arte dan testimonio documental las lecciones de Hegel sobre estética. Hegel delinea estas lecciones de tal modo que en ella se ponga constantemente a prueba, mediante enfoques siempre nuevos, la relación entre fenómeno (arte) y sistema filosófico (reflexión fundamentada sobre el significado histórico de las artes): un planteamiento siempre inconcluso y que, no en último lugar, gana en convicción gracias a esa franqueza no dogmática.

Por consiguiente, las lecciones hegelianas no se desarrollan de una manera sistemáticamente dogmática. Al contrario, Hegel se ha esforzado por no imponer a los fenómenos artísticos su propio «sistema» de estética según se despliega éste sin más en la *Enciclopedia*, esto es, sin atención previa a las artes en su evolución histórica. También en otras lecciones debe haber orientado en cada caso sus reflexiones hacia lo objetivo, evitando anteponer el sistema al fenómeno. Por el contrario, en la *Estética* publicada por Hotho en 1835 se inmiscuyó una dialéctica torpe y mecánica-

mente extraña en las opiniones del propio Hegel, con el fin de aproximar sus reflexiones sobre la filosofía del arte a la idea que Hotho tenía de un sistema de estética. El problema fundamental es que esta «reconstrucción» dialéctica, tan divergente en general de los testimonios aportados por las lecciones, y en particular en lo referente al despliegue del mundo de las artes a partir de la concepción del ideal y de las formas artísticas^[19], viene puesta en lugar de la sistemática introducida y desarrollada de un modo distinto por el propio Hegel. A este respecto, es notable que ya en la recepción de la *Estética* en su tiempo se criticara la «torpe representación de la dialéctica», a la que se veía como un cuerpo extraño^[20], mientras que actualmente se está dispuesto a aceptar esa idea como elemento orgánico de su filosofía del arte, tanto si se está de acuerdo con ella como si se la rechaza.

Al comienzo de sus lecciones muestra Hegel una y otra vez que el no está actuando de una manera sistemática, sino fenomenológicamente, a fin de abarcar objetivamente el problema del mejor modo posible. Atravesando los temas de un modo «lemático», esto es, mediante una reflexión crítica sobre el fenómeno y sus diferentes interpretaciones, tanto filosóficas como de teoría del arte, se esfuerza por obtener un concepto del arte que permita delimitar a la vez el ámbito de la estética. Este ámbito es el «reino de lo bello», y concretamente de lo bello artístico, que el hombre ha forjado en la obra. Por eso puede Hegel decir con razón que sus lecciones no están propiamente dedicadas a fundamentar una sistemática de la estética, presupuesta ciertamente en la versión, para él definitiva, de la *Enciclopedia* que por esas fechas estaba reelaborando. En la *Enciclopedia*, Hegel integra cada forma de conciencia histórico-cultural, realizada en la obra de arte, en el sistema del «espíritu absoluto». En esta integración se hallan también, pues, huellas unívocas del desarrollo de las lecciones sobre la filosofía del arte. Inversamente, la elaboración de la *Enciclopedia* deja tras de sí huellas que remiten inequívocamente a las lecciones de estética^[21].

Las reflexiones de Hegel de las lecciones de 1826 se hallan bajo el signo de la pregunta por el significado del arte en el mundo moderno, y por ello, naturalmente, están dentro del contexto de la pregunta por el significado del arte tras el «fin del arte». De esta forma coloca también esas reflexiones bajo una

[19] Para los ejemplos y la interpretación, véase A. Gethmann-Siefert, «Phänomen versus System», en: *Phänomen versus System. Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunstteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst*, ed. de A. Gethmann-Siefert, Bonn, 1992 («Hegel-Studien». Beiheft 34), pp. 9-39.

[20] En una recensión de la *Estética* señala Christian Hermann Weisse que Hegel habría incorporado una torpe representación de dialéctica a su lección, mediante la cual el sistema de su estética devenía asistemático. Lo que no sabía Weisse era que, al decir esto, estaba criticando a Hotho y no a Hegel. Cfr. *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst* (Kritiken, Charakteristiken, Correspondenzen, Übersichten). Nr. 210-215, septiembre de 1838.

[21] Mientras que las dos primeras lecciones berlinesas de 1820-1821 y 1823 siguen estando todavía cerca de la concepción propia de la *Enciclopedia* de 1817, la lección de 1826 muestra huellas unívocas de la «fermentación» de la concepción sistemática que llevará a la versión corregida de la *Enciclopedia* de 1827. Mientras que Hegel, en la primera edición de la *Enciclopedia*, pasaba de la religión del arte a la religión revelada, y de ésta a la filosofía, en las posteriores versiones de la *Enciclopedia* desarrolla determinaciones más precisas de esa transición, completadas históricamente en la *Estética* mediante la definición de las tres formas artísticas. Véase sobre esto el análisis de A. Gethmann-Siefert en *Die Rolle der Kunst in Geschichte und Kultur*, especialmente los capítulos 2 y 3.

los otros testimonios disponibles de los alumnos presentes en ese curso muestra por lo demás que los apuntes de Kehler constituyen en general un documento fidedigno en un grado muy elevado. Pertenecen a aquellos testimonios de las lecciones en los que se apoyaba Georg Lasson en 1931 para su primera edición crítica de las lecciones de Hegel sobre estética¹⁶. Además, ya entonces, en ese intento de una nueva edición (de una primera parte) de la estética, hizo Lasson hincapié en las divergencias entre el texto publicado y los apuntes de la lección, confirmadas entre tanto por la investigación más reciente sobre las fuentes de las lecciones de Hegel en Berlín.

No pueden pasarse por alto los intereses personales de Kehler en su registro, que dan a esta recepción su carácter distintivo y que, en comparación con otros textos testimoniales, teñidos también de intereses personales, prestan un sabor peculiar a la recepción de la estética por Kehler. Así, anota siempre con particular minuciosidad las reflexiones de Hegel sobre la filosofía práctica, sobre la fundamentación y el significado de la moral y la mención de Hegel a las «cosas últimas», a saber las definiciones todas del absoluto y del significado de lo divino. En comparación con otros apuntes de este mismo curso, se muestra aquí por doquier un carácter peculiar que no enturbia la fuente —como temía Heidegger de todos los apuntes—, aunque no deja sin embargo de conferirle una nota individual. Al presentar también ese énfasis particular los demás juegos de apuntes, la imagen ofrecida por los apuntes de las lecciones de estética de Hegel del verano de 1826 no es unívoca, en el sentido de que pudieran equipararse la palabra hablada y la información documentada. No obstante, la comparación entre los diferentes apuntes de la lección muestra que Kehler está transmitiendo aquí los pensamientos esenciales. De este modo, los apuntes de Kehler son sin lugar a dudas los más apropiados para dilucidar, de un lado, en pro del estudio y la investigación, la concepción hegeliana de la filosofía del arte y para poner de manifiesto, del otro lado, las sintomáticas diferencias de la filosofía hegeliana del arte respecto a la versión impresa de la Estética.

[16] G.W.F. Hegel, *Die Idee und das Ideal* (nach den erhaltenen Quellen neu hrsg. von G. Lasson), Leipzig, 1931 (G.W.F. Hegel, *Sämtliche Werke*, ed. de G. Lasson, vol. Xa).

2. DE LA DISPUTA SOBRE LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE HEGEL

Atendiendo a la tesis fundamental de la estética filosófica de Hegel, el arte cumple de modo pleno sus posibilidades cuando proporciona al hombre una autoconciencia histórica, es decir, cuando da respuesta a su necesidad de sentido y orientación. Según Hegel, el arte sólo pudo proporcionar esta orientación global en el pasado, concretamente en el marco de la cultura griega, en la *polis* griega. Allí, el arte puso como fundamento de una comunidad histórica la «eticidad» propia de ésta, bajo la forma de bellas imágenes de los dioses, esto es, instauró una autoconciencia histórica puesta de relieve inmediata y globalmente mediante la intuición, determinando así el obrar de la comunidad al conferir a ésta una orientación común y una tradición de esas orientaciones. A tal orientación histórica en virtud del arte se le contrapone en el mundo moderno una inexcusable «necesidad de dar razón», esto es, la necesidad de contar con una organización reflexiva y segura en el obrar, para lo cual no puede ya bastar solamente la mera intuición ni, por ende, el arte. Ahora es el «conocimiento científico» del arte lo que se convierte en algo necesario para el hombre moderno e ilustrado: la investigación en historia del arte y la filosofía del arte son las que transmiten el sentido del arte, las que exploran la diversidad de sus posibilidades de configuración y orientación, acompañando así necesariamente a la intuición. A este respecto, Hegel determina la función de la filosofía como exposición del arte dentro de un contexto en igual medida sistemático e histórico. Es decir, la estética desentraña, por un lado, en el nivel conceptual, la esencia del arte, en cuyo centro se alza la definición del «ideal»; y, por otro lado, ofrece una caracterización del despliegue histórico del arte, según la doctrina de las llamadas «formas artísticas». Sobre la base de la sistemática de la *Enciclopedia* y en oposición a la *Estética* impresa, Hegel desarrolla en sus lecciones un espectro de las posibilidades configurativas del arte, que se extiende desde lo bello, pasando por lo característico, hasta lo feo y, en la recepción artística, desde el juego con las formas bellas, pasando por el placer, hasta la reflexión¹⁷.

Las principales reservas críticas contra la estética de Hegel —esto es, la supuesta violencia inferida por el sistema contra fenó-

[17] Véase sobre esto A. Gethmann-Siefert, «Hegel über Kunst und Alltäglichkeit. Zur Rehabilitierung der schönen Kunst und des ästhetischen Genusses», *Hegel-Studien*, 28 (1993), pp. 215 ss., así como: «Hegel über das Hässliche in der Kunst», *Hegel-Jahrbuch*, 2000. *Hegels Ästhetik. Die Kunst der Politik — Die Politik der Kunst*, parte II, ed. de Andreas Arndt, Karol Bal, Henning Ottmann en colaboración con Willem van Reijen, Berlin, 2000, pp. 21-41.